

---

REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA  
Año XXXVII, N° 74. Lima-Boston, 2<sup>do</sup> semestre de 2011, pp. 71-92

---

**EL PERSEGUIDOR, DE CORTÁZAR, ENTRE LA FIGURACIÓN DE  
LA VANGUARDIA Y LA EMERGENCIA DE UNA NUEVA  
SUBJETIVIDAD**

**Jaume Peris Blanes**  
*Universitat de València*

**Resumen**

*El perseguidor* (1959) supuso un quiebre en la obra de Cortázar con respecto a su producción anterior. En ese relato se llevaba a cabo una representación sistemática del creador que, por una parte, proponía una ideología artística nítidamente vanguardista, basada en la exploración y la experimentación formal y, por otra, aludía a un nuevo tipo de subjetividad, basada en la liberación de las represiones sociales y en una forma diferente de estar en el mundo. Esas dos líneas de argumentación serían las que, en los años siguientes, Cortázar iba a articular en sus discursos públicos, interviniendo a través de ellas en los debates sobre la función del intelectual en América Latina y sobre el rol de la literatura en los proyectos revolucionarios.

*Palabras clave:* *El perseguidor*, Cortázar, Che Guevara, Hombre Nuevo, vanguardia, Nueva Izquierda.

**Abstract**

*The Pursuer* (1959), by Julio Cortázar, represents a breaking off point in the writing of this author with respect to his earlier works. In this essay, we will bring to light the systematic representation of the creator, which on one hand proposes an artistic and vanguard ideology, based on exploration and formal experimentation; while on the other hand alludes to a new type of subjectivity, based rather in the liberation of social repressions and a different way of being in the world. These two ideas would become, in the years that followed, the ideas Cortázar articulated most in his public discourses, as he intervened in debates about the function of the intellectual in Latin America and the role of literature in revolution.

*Keywords:* *The Pursuer*, Cortázar, Che Guevara, New Man, Avant-Garde, New Left.

La posibilidad de una liberación subjetiva fue una idea que sobrevoló buena parte de las luchas culturales, políticas y filosóficas de finales de los años 50 y toda la década de los 60. Desde el movimiento *hippie* hasta el Che Guevara, pasando por la cultura *beatnik* o los desarrollos filosóficos de la llamada Nueva Izquierda, la posibilidad de una nueva subjetividad, liberada de la alienación de la sociedad industrial, fue uno de los *topoi* fundamentales de las culturas críticas de la época. *El perseguidor* (1959), de Julio Cortázar, absorbió esa problemática y la anudó, de forma sutil, a una reflexión incisiva sobre la creación artística, a la que subyacía una concepción vanguardista de la escritura y del proceso creativo en sí.

Estas dos líneas de sentido abrían un haz de relaciones hasta entonces impensadas en la producción narrativa de Cortázar, al menos de forma sistemática. Aunque textos teóricos como *Teoría del túnel* (1947) ya habían desarrollado la relación entre la escritura exploratoria y una nueva concepción de la vida humana, hasta ese momento las cuestiones de la subjetividad, la represión social y la alienación no habían aparecido como problema central de sus relatos. En *El perseguidor*, se convertían en el centro mismo de la trama, articuladas a una reflexión metacreativa que ha hecho del relato uno de los más emblemáticos de su autor.

En años posteriores, Cortázar iba a reformular esa relación en diferentes textos, convirtiéndola en uno de los ejes principales de su reflexión sobre la literatura e inscribiéndola, cada vez más, en un horizonte político. Efectivamente, en los debates sobre la función del intelectual que, durante toda la década de los 60, tuvieron lugar en el campo cultural latinoamericano, Cortázar expondría su poética neovanguardista siempre en conexión con esa nueva forma de subjetividad que *El perseguidor* había representado. Por ello, constantemente se ha vinculado la escritura cortazariana con el concepto de Hombre Nuevo que el Che Guevara acuñara en 1965, en su famoso artículo *El socialismo y el hombre en Cuba*<sup>1</sup>. Sin embargo, y éste es uno

---

<sup>1</sup> El propio Cortázar incorporó esa idea desde 1965, tratando de matizarla y hacerla artísticamente productiva, en textos teóricos como “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” (1969) o en novelas como *Libro de Manuel* (1972). Múltiples textos hacen referencia a ello, pero sin duda la lectura crítica que traza esa vinculación de forma más rotunda es la de Graciela de Sola, titulada explícitamente *Cortázar y el hombre nuevo*.

de los objetos de reflexión del presente artículo, la idea de un nuevo sujeto, superador de las formas de subjetividad que la sociedad burguesa había institucionalizado, no sólo se hallaba presente en su obra desde mucho antes de la aparición del concepto de Guevara, sino que, en realidad, presentaba características bien diferentes a las que Guevara atribuyó a su Hombre Nuevo.

La utilización que Cortázar hizo de ese concepto no fue, sin embargo baladí: le sirvió para releer sus planteamientos anteriores desde una óptica política, vinculándolos a las teorías de Guevara y, por tanto, al proyecto revolucionario que éste encarnaba. Pero ello no debe ocultar que su propuesta de una nueva subjetividad era mucho más cercana a la de otras corrientes de pensamiento como la llamada Nueva Izquierda y especialmente de los escritos de Marcuse (ver Vidal, “Julio Cortázar y la Nueva Izquierda”) que a la de los escritos de Guevara. Con todo, unos y otros coincidían en un aspecto esencial: la emancipación real no llegaría con un cambio de las estructuras sociales y las relaciones de poder, sino con la emergencia de un nuevo tipo de sujeto liberado de las lógicas del mundo capitalista e industrial.

*El perseguidor* anudaba esa idea de un sujeto nuevo a una reflexión sobre la creación artística, incidiendo con ella en el intensísimo debate que, desde finales de los 50 y durante toda la década de los 60, iba a tener lugar en torno a la condición del intelectual latinoamericano y del creador artístico. La figura de Johnny Carter y el modo en que Cortázar relataba su conflicto con la realidad social suponía, por tanto, una intervención de primer orden en algunos de los debates y problemas que obsesionaron a la cultura latinoamericana de ese tiempo. A través de ella, Cortázar trató de articular una reflexión global en la que se daban cita problemas tan candentes como la relación del intelectual con la sociedad, la difícil inscripción de la vanguardia artística en los proyectos revolucionarios o la posibilidad misma de una subjetividad liberada.

## **1. El conflicto de los intelectuales y la vanguardia literaria**

En diversas entrevistas Cortázar señaló que *El perseguidor* suponía un punto de inflexión en su obra, al menos en dos aspectos complementarios. En primer lugar, porque por primera vez su objetivo

consistía en explorar las características de un sujeto concreto y no tanto los mecanismos narrativos del cuento con los que había experimentado en su producción anterior. De ese modo, el relato adquiriría una tonalidad mucho más existencial que metaliteraria, en la que la experimentación con los límites del relato dejaba de ser el centro de atención para convertirse en un recurso de la exploración subjetiva. Tal como el propio Cortázar señaló, *El perseguidor* inauguraba una forma de escribir más focalizada en el ser humano, en el prójimo y en sí mismo, que en la propia mecánica de la literatura:

Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. [...] Pero cuando escribí *El perseguidor* había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano [...]. En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Y había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor* (en Harss 273-274).

En segundo lugar, porque esa “mirada hacia el hombre” se concretaba en un interés por una subjetividad díscola, que cuestionaba la lógica del mundo corrupto en el que vivía y que, en su revuelta íntima, anunciaba una liberación posible de las represiones y las inercias sociales. De ese modo, el repliegue existencial de *El perseguidor* abría el camino a una reflexión sobre la liberación que, aunque de forma embrionaria, suponía un primer acercamiento a la dimensión política de la experiencia que constituiría uno de los pilares de su literatura posterior.

Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la gran mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social. Entran en el juego, viven su vida, nacen, viven y mueren. Ellos dos no están de acuerdo y los dos tienen un destino trágico porque están en contra. Se oponen por motivos diferentes. Bueno, era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión del mundo. Y luego eso explica por qué yo entré en una dimensión que podríamos llamar política si quieres decir, empecé a interesarme por problemas históricos que hasta ese momento me habían dejado totalmente indiferente (citado en Goloboff 111).

Efectivamente, durante la década de los 60 Julio Cortázar participó en numerosos debates y polémicas en torno a la función que el escritor podía desempeñar en los procesos de cambio social que estaban teniendo lugar en América Latina. Como muchos escritores de su generación, planteó la necesidad de colaborar culturalmente con esos proyectos, adhiriéndose al imaginario revolucionario al que había dado alas la revolución cubana. El problema radicaba en determinar el modo en que esa colaboración podía llevarse a cabo, y en la forma específica que el “compromiso” del autor podía concretarse en la producción literaria. Claudia Gilman ha diferenciado, en ese contexto, dos grandes lecturas del compromiso en la América Latina de los 60: una en clave realista y otra en clave neo-vanguardista:

Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura [vanguardistas] afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer “avanzar” el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía “avanzar” las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo (Gilman 144).

Cortázar fue uno de los más firmes defensores de la segunda opción, y luchó durante mucho tiempo por legitimar esa concepción vanguardista de la creación: la colaboración con el proyecto revolucionario debía llevarse a cabo a través de las armas específicas del escritor, de sus competencias profesionales en tanto trabajador del discurso literario. Si la revolución política implicaba creación de nuevas lógicas sociales, la literatura debía corresponder con la creación de nuevas formas estéticas que desbancaran a las antiguas concepciones del arte y la literatura, herederas del mundo burgués en el que habían nacido.

La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y por ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje, desde luego (Cortázar, “Literatura en la revolución o revolución en la literatura” 420).

Como puede verse, esa concepción experimental y exploratoria de la escritura se oponía a otras lecturas del compromiso, mayoritarias, que ponían el acento en la comunicabilidad del lenguaje literario y en la voluntad de producir un impacto ideológico directo en el lector, al que con el tiempo se adherirían las autoridades revolucionarias cubanas. Efectivamente, a finales de la década de los 60 y a principios de los 70 el debate intelectual sobre la función del escritor derivaría en un virulento conflicto en el que llegó a ponerse en cuestión la operatividad de la literatura como espacio de intervención social y la existencia misma del intelectual como herencia de la sociedad burguesa pre-revolucionaria. Incluso en ese clima de arduo anti-intelectualismo que puso a la literatura bajo sospecha y que terminó por hacer trizas a la comunidad intelectual que, a principios de los 60, había apoyado fervorosamente la causa de la revolución cubana (ver Gilman), Cortázar mantuvo su apuesta por la efectividad política y el potencial de transformación que anidaba en esa concepción vanguardista de la escritura y del arte<sup>2</sup>.

## 2. La autorrepresentación del creador vanguardista

Aunque anterior en unos pocos años a la conocida “politización” del discurso de Cortázar y a los debates de los 60, su *nouvelle El perseguidor*, publicada originalmente como parte del volumen *Las armas secretas* (1959) constituye la más potente representación del creador vanguardista que puede hallarse en su obra. En ese sentido, y aunque no planteara ninguna cuestión de carácter explícitamente político, *El perseguidor* ponía en relato algunas de las cuestiones que más adelante le iban a servir para definir teóricamente la posición ante el mundo del escritor revolucionario, representando directamente al creador vanguardista y los meandros de la creación artística. Para ello se servía del personaje de Johnny Carter, que remedaba en la ficción al saxofonista Charlie Parker, ícono de la vanguardia de

---

<sup>2</sup> Una novela como *Libro de Manuel* trató de dar respuesta decisiva a la aparente contradicción entre esas dos dimensiones de su obra. Hemos podido analizarla con detalle en Peris Blanes, “*Libro de Manuel*, de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética”. Sobre la *Policrítica en la hora de los chacales*, ver Peris Blanes, “La policrítica de Cortázar. La autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución”.

los años 40 y 50 que había roto los códigos tradicionales del jazz para crear un lenguaje musical nuevo (el *bebop*) y una nueva forma de entender la música.

En un juego brillante, Cortázar dedicaba su relato, *in memoriam*, a *Ch. P.*, reduciendo el nombre de Charlie Parker a sus iniciales. De ese modo, apuntaba a otra vinculación: las iniciales de Johnny Carter, protagonista del relato, coincidían con las de su autor, Julio Cortázar. Podía entenderse, pues, que *El perseguidor* aludía también a la propia experiencia creativa de su autor, que a través del personaje mediador de Johnny Carter se vinculaba a sí mismo, aunque de un modo muy desplazado, a la figura histórica de Charlie Parker.

Lo que, en el cuento de Cortázar, definía a la figura de Johnny Carter era una concepción de la creación artística como exploración de la subjetividad, relacionada con otras modalidades de experimentación presentes en su experiencia cotidiana. En la vida de Johnny la sexualidad, las drogas, el deambular urbano y suburbano... todo ello formaba parte de una dinámica exploratoria que se situaba al mismo nivel de la creación espontánea o la improvisación musical. Todos esos ámbitos de la experiencia constituían, pues, diferentes dimensiones de experimentación con el cuerpo, los sentidos, los límites de la realidad y el lenguaje. Es por ello que la vertiente vanguardista de Johnny no podía desvincularse de los otros ámbitos de su experiencia vital: su revolución artística era, pues, una consecuencia de su exploración vital.

Pero para escribir el retrato de esa figura con la que, sin duda, se identificaba, Cortázar eligió construir una posición narrativa de total exterioridad. En un cuento posterior, *Reunión* (1965), emprendería la aventura de retratar a otro personaje histórico, el Che Guevara, desde una posición de interioridad, construyendo una suerte de monólogo interior que seguía los vaivenes de la conciencia de su personaje. Sin embargo, en *El perseguidor*, Cortázar optó por un punto de vista externo a través de un personaje cuya mirada ajena, asombrada y, a veces, escandalizada, constituía uno de los principales aciertos narrativos del relato.

Efectivamente, el personaje narrador Bruno, crítico musical y experto académico en la obra de Johnny representaba su experiencia creativa como algo ajeno y extraño, no sólo difícil de comprender, sino imposible de describir sin recurrir a la metáfora: para Bruno,

vivir como Johnny “sería como vivir sujeto a un pararrayos en plena tormenta y creer que no va a pasar nada” (*Perseguidor* 332). La voz de ese narrador-crítico reconocía explícitamente sus limitaciones para comprender el mundo que estaba tratando de describir e, incluso, se representaba a sí mismo en un plano de realidad inferior a aquel en el que se movía la mente de Johnny.

Soy un crítico de jazz lo bastante sensible como para comprender mis limitaciones, y me doy cuenta de que lo que estoy pensando está por debajo del plano donde el pobre Johnny trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos. A él le importa un bledo que yo lo crea genial, y nunca se ha envanecido de que su música esté mucho más allá de la que tocan sus compañeros. Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar (*Perseguidor* 315).

En esa breve y melancólica auto-representación se deslizaba una de las claves del relato: la forma de expresión artística de Johnny, basada en la fragmentación discursiva y en el cambio brusco de registro —técnicas reconocibles del *bebop*— guardaba una relación directa con ese plano de realidad en el que “trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos” (*Perseguidor* 315). Así pues, Cortázar trazaba una vinculación explícita entre la desarticulación discursiva de Johnny y una experiencia en quiebra de la realidad.

Del otro lado, y de forma implícita, la posición puritana y conservadora de Bruno se identificaba con una forma discursiva analítica y racionalizada, que describía el mundo de Johnny desde una posición a medio camino entre la fascinación y el repudio<sup>3</sup>. Así, el conflicto entre dos concepciones divergentes de la realidad se resolvía

---

<sup>3</sup> “Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano —no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral— los veo como a ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa. Y no digo todo, y quisiera forzarle a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado” (*Perseguidor* 326).



en dos concepciones diferentes del discurso y de la representación. Lo curioso era que el lector no podía acceder directamente a la creatividad de Johnny ni a su producción artística, sino que sólo accedía a ella a través de las descripciones de Bruno:

Este no es el momento de hacer crítica de jazz, y los interesados pueden leer mi libro sobre Johnny y el nuevo estilo de la posguerra, pero bien puedo decir que el cuarenta y ocho —digamos hasta el 50— fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costura de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra; hay que conformarse con aplicar esa especie de resignación disfrazada que se llama sentido histórico, y decir que cualquiera de esos músicos ha sido estupendo y lo sigue siendo en-su-momento. Johnny ha pasado por el jazz como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó (*Perseguidor* 323-324).

Esa representación de la ruptura de los códigos artísticos tradicionales aludía también a la esquiva naturaleza de la obra vanguardista y a su contradictoria relación con el receptor, que ya no podía limitarse a gozar estéticamente una obra bella, sino que estaba obligado a posicionarse de otro modo ante la creación. De forma recurrente, la descripción que Bruno hacía de la música de Johnny dejaba entrever una de los elementos fundamentales de toda estética vanguardista: el rechazo a las formas convencionalizadas de belleza y la búsqueda de un contacto visceral y, a veces, agresivo, con el público.

Me veo precisado a decir que en el fondo *Amorous* me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera librarme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonríe enternecido (*Perseguidor* 340).

De ese modo, el relato conceptualizaba un tipo de creación ajena a las convenciones estéticas dominantes, preñada de irracionalidad y que producía efectos desagradables en el cuerpo del receptor, cercanos al estado de mareo. A lo largo de todo el texto, Bruno y los de-

más personajes aludían a la creación y proliferación de formas expresivas nuevas, que el relato no presentaba directamente, pero que hábilmente se dejaban entrever tanto en las intervenciones de Johnny como en la propia estructura del relato, que de algún modo se contagiaba del afán exploratorio de su objeto de representación<sup>4</sup>.

Efectivamente, el texto se dividía en diez segmentos narrativos separados por importantes hiatos temporales: las palabras del narrador aludían, aunque indirectamente, al periodo de tiempo transcurrido entre uno y otro. Esos diez fragmentos, de diferente extensión, ritmo e intensidad, suponían diferentes versiones del mismo tema, a la manera en que, en el *bebop*, una misma idea musical es retomada, estirada, contraída y explorada. La voz de Bruno, clara y controlada aunque con una grave tonalidad melancólica, se desorganizaba al referir sus conversaciones con Johnny, que articulaban sin apenas transición temas muy diferentes, marcando trayectorias de ida y vuelta sobre los mismos significantes. De ese modo, el texto pivotaba en torno a una serie de ideas y frases: como en una espiral, el relato volvía sobre ellas, pero conectándolas cada vez con elementos, ritmos e intensidades diversas. No es aventurado plantear que esa estructura exploratoria que iba y volvía sobre las mismas ideas, abordándolas desde diferentes ángulos, trataba de traducir a la mecánica literaria el funcionamiento musical del *bebop*.

Así lo señaló, en su lectura del texto, Eduardo Soren Triff: “Cortázar crea una forma textual discursiva comparable al fluir improvisativo del jazz, que basada en el libre juego de asociación permite obtener una visión más profunda de la realidad” (662). Aludía, de ese modo, a uno de los núcleos básicos de la concepción de la creación vanguardista en Cortázar: la experimentación con las formas literarias no suponía un alejamiento de la realidad, sino únicamente de sus representaciones convencionales; por el contrario, las poéti-

---

<sup>4</sup> Haciendo referencia al carácter ensayístico, abierto y provisional de cada interpretación de una misma pieza, Cortázar llegaría a afirmar: “Yo no quisiera escribir más que *takes*” (*Último Round* 309) o “Sucedé además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 7). Patricio Goialde Palacios ha analizado esa vinculación en la obra cortazariana desde los años 40. Desde un punto de vista deleuziano, González Riquelme analizó *El perseguidor* como una “máquina musical” (ver Bibliog.).

cas exploratorias permitirían aludir a regiones de lo real y de la experiencia que las estéticas realistas no alcanzarían nunca.

### 3. Una experiencia otra de la realidad

En su estudio sobre la intelectualidad argentina de izquierda a finales de los 50 y principios de los 60, Óscar Terán señaló cómo la emergencia de la *franja crítica* o *denuncialista* estuvo directamente ligada a la lectura y la recepción del existencialismo europeo. Esa vinculación no se debió solamente a las teorías sartreanas del compromiso, que politizaban explícitamente la posición del intelectual, sino también al modo en que el existencialismo problematizó la noción misma de la realidad vinculándola al sujeto que la experimentaba (*Nuestros años sesenta* 15-25). De un modo similar, la obra de Cortázar abrió una línea de fuga hacia lo político a través de un cuestionamiento de la experiencia convencional de la realidad que tenía, en más de un sentido, mucho de existencialista.

Efectivamente, tal y como podía leerse en la cita anterior de Søren Triff, ese uso del lenguaje que traducía a la literatura el funcionamiento prosódico del *bebop* no constituía una exploración aleatoria ni arbitraria del código literario, sino que estaba directamente vinculado con una experiencia determinada de la realidad que podríamos denominar, a falta de un adjetivo más preciso, como multidimensional. La búsqueda de nuevas formas de expresión era, pues, solidaria de la búsqueda de nuevas formas de habitar una realidad multiforme y desautomatizada. Es por ello que, en el contexto del relato, Carter no era sólo un perseguidor de formas nuevas, sino, sobre todo, de una experiencia nueva de la realidad:

Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme (*Perseguidor* 341).

A lo largo de todo el relato, el narrador se servía de una prolífica red de metáforas para tratar de describir, desde una exterioridad fas-

cinada, esa otra experiencia de la realidad que caracterizaba al personaje de Johnny, y que en todo momento se oponía a la realidad estrecha y convencionalizada del narrador. El propio Johnny aludía a ella de múltiples formas, no sólo al hablar de su creación musical, sino en toda la serie de conversaciones que mantenía con Bruno y que éste confesaba no llegar a comprender. La recurrencia de la imagen del campo de urnas o la reiterada invocación de que “el nombre de la estrella es Asenjo” (*Perseguidor* 353), conectaban la realidad de Johnny con una circularidad ritual, que en ocasiones parecía lindar con una iconografía mística, a pesar del rechazo sin paliativos que el propio Johnny hacía de la interpretación religiosa que Bruno daba a su búsqueda musical<sup>5</sup>.

En la gama de experiencias de lo real que el relato atribuía a Johnny, la experiencia del tiempo cobraba, sin duda, un valor especial, y sobre ella volvía el narrador una y otra vez, constituyéndose en uno de los núcleos de reflexión del texto y, quizás, una de sus más importantes claves de lectura. En un primer momento, aparecía asociada por el propio Johnny Carter a la creación musical: el acto de tocar el saxo parecía situarle en un espacio de indeterminación temporal en el que convivían diferentes estratos o niveles temporales. Las frases “Esto ya lo toqué mañana” y “Esto lo estoy tocando mañana”, auténtico *leitmotiv* del relato, hacían convivir en la misma oración el presente, el pasado y el futuro, cifrando en ellas la vivencia de un tiempo fluctuante y distinto al cronológico, incapaz de integrarse en las categorías convencionales de ordenación de la temporalidad.

Te estaba diciendo que cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. Esto se lo conté una vez a Jim y me dijo que todo el mundo siente lo mismo, y que cuando uno se abstrae... Dijo así, cuando uno se abstrae. Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se quedó ahí abajo, y tú estás terminando la

---

<sup>5</sup> La recusación que el músico hacía de la teoría del crítico era un buen índice de esa divergencia: el viaje a lo desconocido y a lo pulsional que Johnny experimentaba al tocar el saxo era reconducido por Bruno a una búsqueda de Dios, tratando de reintroducir su experiencia en un esquema reconocible y manejable conceptualmente desde un paradigma convencional.

frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay 50 y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo, si te lo puedo decir así (*Perseguidor* 315).

Como puede verse, la metáfora del *ascensor de tiempo* servía a Cortázar para cifrar en una imagen muy plástica la experiencia de lo que Bergson había denominado *duración* y que el existencialismo francés había definido como la dimensión fenomenológica de la temporalidad. En uno de los fragmentos más recordados del texto, Johnny explicaba a Bruno su vivencia de la temporalidad en el metro de París: su rica experiencia sensorial, que articulaba una larga serie de imágenes del pasado, contrastaba con el condensado tiempo cronológico en que había tenido lugar.

– Pasaría un buen cuarto de hora, eh, Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el métro se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint-Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odéon.

Nunca me preocupó demasiado por las cosas que dice Johnny pero ahora, con su manera de mirarme, he sentido frío.

– Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa –ha dicho rencorosamente Johnny–. Y también por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? (*Perseguidor* 319).

Frente al tiempo físico y objetivo del desplazamiento del vagón entre las estaciones, Johnny hablaba de una temporalidad subjetiva, basada en lo sensitivo y en fenómenos de asociación psíquica. Como resultado, una concepción elástica y relativista del tiempo, que enfatizaba la discordancia entre el tiempo cronológico y su experiencia fenoménica. El relato se servía de esa dicotomía para subrayar la oposición entre dos concepciones de la realidad que atravesaba, desde diferentes ángulos, todo el texto. La de Bruno, racionalizada y esquematizada, se reducía a una experiencia de lo visible y lo mensurable, solidaria de una moralidad estrecha y puritana y de una concepción mercantil de las relaciones humanas y de la creación artística. La de Johnny, sin embargo, se abría hacia lo pulsional y enfatizaba todos aquellos elementos que escapaban a la racionalidad

técnica: cambiante, heterogénea e inestable, incorporaba y exploraba dimensiones de la existencia que, sencillamente, Bruno nunca iba a experimentar.

No por casualidad esa dicotomía entre dos concepciones divergentes de la realidad reaparecería en textos posteriores de Cortázar llegando a constituirse en un elemento clave para la justificación de su propuesta narrativa en los debates sobre la función del intelectual a los que se ha hecho referencia anteriormente. Efectivamente, en su texto “Literatura en la revolución o revolución en la literatura” Cortázar identificaría la concepción inmediata, visible y unidimensional de la realidad que encarnaba Bruno con la estética empobrecida del realismo socialista, y la experiencia multiforme y pluridimensional de Johnny con la experimentación narrativa de sus propias creaciones<sup>6</sup>. No se trataba, pues, de una cuestión menor, sino de una problemática estructural en su propuesta narrativa: esa vivencia de la realidad en quiebra sólo podía expresarse a través de un discurso también en quiebra, refractario a las formas tradicionales del relato.

Este jazz desecha todo erotismo fácil [...], para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. [...] Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita; y en cuanto a lo que pueda quedarse atrás, Johnny lo ignora o lo desprecia soberanamente (*Perseguidor* 331).

---

<sup>6</sup> El texto era una respuesta a una crítica de Óscar Collazos al experimentalismo de su novela 62. *Modelo para armar*. “A Collazos le interesa una realidad que cabría llamar inmediata; tiene buen cuidado de no caer en el vocabulario que llevó a la noción y a las consecuencias del ‘realismo socialista’, pero en su manera de entender la función del narrador latinoamericano se transparenta una concepción de la literatura asaz análoga a la que tantas tensiones y problemas creó y crea dentro de las sociedades socialistas” (“Literatura en la revolución o revolución en la literatura” 406).

Leído en perspectiva, puede verse cómo Cortázar aludía, de un modo sutil, al significante que iba a condensar la crítica más dura a las estéticas neovanguardistas de los años 60 (el “escapismo”), tratando de desactivar la idea de que la experimentación con los códigos estéticos supondría un alejamiento de la realidad. El planteamiento de Bruno era, de hecho, muy similar al que el propio Cortázar haría al defender su propia obra, pocos años después, en el contexto mucho más politizado de finales de los años 60: “¿Olvido de la realidad? De ninguna manera: mis cuentos no solamente no la olvidan sino que la atacan por todos los flancos posibles, buscándole las venas más secretas y más ricas” (“Literatura en la revolución...” 409).

#### 4. Hacia una nueva subjetividad

Si bien poco tiempo después Cortázar politizó conscientemente esa concepción de la realidad y la experiencia, en *El perseguidor* no aparecía todavía ninguna problemática política de forma explícita<sup>7</sup>. Sin embargo, la búsqueda de Johnny y su exploración subjetiva sí podía leerse, sin duda, como una forma de liberación personal. En ese sentido, Hernán Vidal subrayó con razón la vinculación entre algunas narraciones de Cortázar y los planteamientos filosóficos de la llamada Nueva Izquierda de los años 50 y 60 (Vidal, “Cortázar y la Nueva Izquierda”), y especialmente con los escritos de Marcuse, que en textos como *El hombre unidimensional* (1954) y *Eros y civilización* (1955), mostraba cómo la sociedad industrial había reducido las diferentes dimensiones de la existencia humana para subsumirlas a las exigencias del sistema productivo.

Para Marcuse, el sujeto de la sociedad de consumo sería incapaz de diferenciar entre sus necesidades propias y las necesidades del

---

<sup>7</sup> No faltan, sin embargo, las lecturas de su obra primera en clave política y, en especial, la interpretación de algunos cuentos de *Bestiario* como fábulas o alegorías antiperonistas (Standish 466). Sin negar la validez de algunas de estas lecturas críticas, ni el carácter inmanentemente político de la creación literaria, lo cierto es que lo político como tema, horizonte y motor de la reflexión y la práctica literaria de Cortázar no aparecerá hasta los años 60, a partir de ciertas experiencias vitales e históricas, entre las cuales la revolución cubana guarda un lugar de excepción.

sistema, que ilusoriamente vive como propias. De ese modo, la sociedad industrial impondría una forma de vida basada en la alienación del consumo y trataría de subsumir las posibilidades alternativas en su propia lógica. Desde ese punto de vista, los pensadores asociados a la Nueva Izquierda de los 50 y 60 trataron de repensar no sólo las condiciones de la dominación global —ya no represiva, sino centrada en el bienestar ilusorio y alienado del consumo—, sino también la posibilidad de una oposición real al sistema<sup>8</sup>.

En ese contexto, la gran aportación de Marcuse y otros filósofos de la liberación como Norman Brown (ver Roszak, *El nacimiento de una contracultura* 99-138) fue proponer nuevas formas de entender la posibilidad de emancipación coherentes con los modos reales de dominación del capitalismo avanzado. No ya una oposición clásica basada en la transformación estructural de la sociedad y el poder —algo que caería irremisiblemente en la lógica del sistema—, sino la apertura espontánea de nuevas formas de vida y nuevas modulaciones de la subjetividad que liberaran al sujeto de su alienación mental y de su reducción unidimensional<sup>9</sup>. Se trataba, pues, de la creación de un nuevo espacio existencial en el que el hombre dejara de estar alienado de sí mismo y en el que se suspendiera la “represión psicológica y la represión tecnocrática para que el individuo pudiera realizarse a sí mismo plenamente” (Vidal, “Cortázar y la Nueva Izquierda” 48). Ese planteamiento llevaba implícita, por tanto, la emergencia de una nueva subjetividad:

Este hombre nuevo fue vislumbrado como el poseedor de una “nueva sensualidad”, desnuda al mundo circundante, al contenido inmediato de los objetos que se despliegan ante él en toda la riqueza de sus dimensiones y

---

<sup>8</sup> Desde este punto de vista, los movimientos tradicionales de oposición —sindicatos, partidos— se moverían en realidad en el interior del sistema, identificando las mismas necesidades que éste proponía: mejor acceso al consumo, mayor derecho de propiedad, mayor seguridad... De ese modo, la sociedad de la opulencia capitalista conseguía integrar en su lógica a las energías sociales potencialmente disruptivas (ver Marcuse, *El hombre unidimensional* 231-275).

<sup>9</sup> Una de las tesis fundamentales de *Eros y civilización* era, precisamente, que la sociedad industrial había reducido la sexualidad y el placer a la mera genitalidad. El sistema habría sometido su potencial erótico y disruptivo de ese modo, con el objetivo evidente de hacer del resto del cuerpo un mecanismo disponible para la productividad capitalista (ver Marcuse, *Eros y civilización*).



valorados no de acuerdo con las leyes del mercado, sino con las leyes de la belleza (perfección); estaría dotado de una “nueva conciencia”, una “nueva psiquis”, es decir, de una nueva base instintiva que superaría la sublimación represiva del instinto erótico y finalmente orientado a otro tipo de acción (E. Berbatov, citado en Vidal, “Julio Cortázar y la nueva izquierda” 48).

La obra de Cortázar de finales de los 50 y principios de los 60 se enfrentaba, claramente, a un planteamiento similar al que Berbatov señalaba como propio de la Nueva Izquierda. La escritura de *El perseguidor* puede pensarse, de hecho, como el intento de representar a un sujeto en el proceso nunca acabado de superar sus represiones y abrirse a otro tipo de experiencia. Algunas partes de *Los premios* y, sobre todo, *Rayuela*, iban a ahondar en esa representación multidimensional de la experiencia y de nuevas formas de la subjetividad liberadas de las represiones sociales.

Esa exploración a la vez estética, filosófica y vital iba a coincidir, en la biografía de Cortázar, con su conocido proceso de politización y adhesión a la causa cubana. También con el viraje radical de su autorrepresentación como escritor, desde una posición que postulaba la autonomía del campo estético con respecto a los procesos sociales a una concepción del intelectual comprometido en la que la escritura debía formar parte de los proyectos de revolución social.

En ese contexto, el concepto de Hombre Nuevo que el Che Guevara acuñó en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) sirvió de enganche para articular esas dos líneas de argumentación y sintetizarlas en la idea que, desde entonces, iba a cohesionar la producción de Cortázar: la experimentación con la escritura era, en sí, una actitud radicalmente revolucionaria porque daba voz a esa nueva subjetividad liberada<sup>10</sup>. Pero el caso es que, para adecuarla a su concepción de la literatura, Cortázar se vio obligado a violentar el sentido de la idea guevariana, dándole un uso contrario en muchos aspectos a su sentido original.

Efectivamente, Guevara había acuñado el concepto de Hombre Nuevo en un texto que lanzaba una crítica durísima a los intelectua-

---

<sup>10</sup> En torno a esta cuestión, se podrían contraponer las lecturas de Rama y Morello-Frosch, con valoraciones casi opuestas de la capacidad performativa de esa subjetividad liberada.

les y artistas de izquierdas<sup>11</sup> y, de un modo específico, a los creadores de vanguardia, a quienes señalaba como síntoma de la decadencia burguesa<sup>12</sup>. Era en el contexto de esa crítica que Guevara planteaba la necesidad de un nuevo tipo de manifestación cultural, relacionada con la emergencia de un nuevo tipo de sujeto fruto del proceso revolucionario.

Falta el desarrollo de un mecanismo ideológico-cultural que permita la investigación y desbroce la mala hierba [...] la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que representa las ideas del siglo XIX, pero tampoco las de nuestro siglo decadente y morbosos. El hombre del siglo XXI es el que debemos crear, aunque todavía es una aspiración subjetiva y no sistematizada. [...] Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo (Guevara, *El socialismo y el hombre...* 25-27).

Cortázar incorporaría desde entonces ese concepto como un elemento central de su argumentación, pero desviándolo en algunos puntos de la argumentación guevariana, y especialmente de su crítica a la estética vanguardista y al intelectualismo. De hecho, en un giro sutil, pasaría a vincular ese concepto de Hombre Nuevo guevariano a la búsqueda de ese nuevo tipo de subjetividad que había marcado su narrativa y que iba asociado a una exaltación de la estética vanguardista que hemos visto en *El perseguidor*. El gesto podría resumirse así: Cortázar rellenó el significante guevariano con el significado que Berbatov, en la cita anterior, daba a la búsqueda de la nueva subjetividad por parte de la Nueva Izquierda. Dicho más es-

---

<sup>11</sup> “La culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras; pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas” (Guevara, *El socialismo y el hombre...* 27).

<sup>12</sup> La crítica de Guevara iba destinada por igual al realismo socialista y al “arte decadente del siglo XX, donde se transparenta la angustia del hombre enajenado. [...] No se puede oponer al realismo socialista ‘la libertad’, porque ésta no existe todavía ni existirá hasta el completo desarrollo de la sociedad nueva” (Guevara, *El socialismo y el hombre...* 25).

quemáticamente, Cortázar marcusizó el concepto de Guevara o se valió del significante de Guevara para legitimar en el ambiente revolucionario latinoamericano una búsqueda que venía de lejos y que era mucho más cercana a la de la Nueva Izquierda que a la del propio Guevara.

En ese sentido el uso del concepto de Hombre Nuevo constituía una operación de amplio alcance dentro de la obra cortazariana. Implicaba vincular una buena parte de las reflexiones sobre las que se sostenía su producción narrativa previa a un significante que, desde su aparición, gozó de gran legitimidad en el campo político de la izquierda revolucionaria. Constituía, por ello, una forma audaz de afrontar las crecientes tensiones entre la vanguardia cultural y la vanguardia política revolucionaria que, desde finales de los 60, iba a desconfiar y a sospechar de las corrientes experimentales en la literatura y el arte. Hábilmente, Cortázar hizo del Hombre Nuevo, transformando su sentido, un puente entre la concepción vanguardista que postulaba la emergencia de nuevas formas de subjetividad y el discurso revolucionario que tenía al Che Guevara como su mito principal.

Ese planteamiento iba a complementarse, en años posteriores, con un elemento sutil y decisivo: la exploración vanguardista, al dar voz a esa nueva subjetividad liberada, podía producir, además, la liberación subjetiva de los lectores. La escritura pasaba así de ser un modo de exploración subjetiva a convertirse en una forma de acción social, que daba un sentido muy diferente a los proyectos de concientización en los que se habían embarcado buena parte de los escritores latinoamericanos del momento.

El escritor latinoamericano, es decir, un escritor del Tercer Mundo, sabe que ese hombre es el hombre histórico, alienado y mediatizado por el subdesarrollo en el que lo mantienen el capitalismo y el imperialismo. [...] El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de los más altos valores de cada individuo (“Literatura en la revolución...” 414-415).

De ese modo brillante, pero paternalista, establecía una tajante diferenciación entre los lectores latinoamericanos, alienados y sumidos en el subdesarrollo mental, y el escritor vanguardista, que se habría liberado de esa sumisión espiritual. El resultado de la ecuación era obvio: el escritor ofrecía al lector, en forma de texto literario, las herramientas para su propia emancipación subjetiva. En ese esquema hallaba su sentido el carácter revolucionario de la creación vanguardista, tal como Cortázar lo defendería en los años 60 y 70. *El perseguidor* –pero también *Rayuela* y *62. Modelo para armar*– podía releerse, pues, como la representación de un trayecto de liberación subjetiva que podía servir de metáfora y disparador del proceso de liberación social que implicaba el imaginario revolucionario: “las revoluciones hay que hacerlas en los individuos para que llegado el día las hagan los pueblos” (Cortázar, citado en Montanaro 38).

Así, desde la segunda mitad de los años 60, Cortázar releyó buena parte de su producción anterior, ajena temáticamente a cuestiones políticas, desde un horizonte inequívocamente revolucionario. Lo hizo, como hemos visto, cruzando diferentes paradigmas y teorías de la liberación, que le permitieron dar a su exploración con el código narrativo y a su indagación en la liberación subjetiva un sentido político y, más todavía, la capacidad potencial de desencadenar un proceso de liberación en los lectores, que podría anunciar la revolución global latinoamericana.

## 5. Conclusiones

De todo lo expuesto anteriormente, podemos sacar dos conclusiones básicas. La primera es que *El perseguidor* supuso un cambio de rumbo en la producción narrativa de Cortázar, que ponía la experimentación narrativa al servicio de la exploración de la subjetividad, y no como fin en sí misma. La presencia central de un sujeto problemático la diferenciaba de sus anteriores narraciones, más centradas en el efecto fantástico y la arquitectura narrativa. Ese nuevo rumbo coincidió, aunque de un modo desplazado, con un proceso común a la cultura de la izquierda argentina de la época: la denuncia y la crítica del poder que ganaría a buena parte del campo cultural tuvo su puerta de entrada en el existencialismo y en la práctica del cuestionamiento permanente que éste implicaba. De igual modo, la

exploración de una subjetividad díscola en *El perseguidor* sirvió a Cortázar para explorar la idea de la liberación subjetiva que, con el tiempo, conectaría con el imaginario de la revolución social.

La segunda es que ese trayecto de transición, central en la obra cortazariana, se hizo cruzando dos formas muy diferentes de entender las políticas de liberación, que tenían a la transformación subjetiva como objetivo principal. Articulando el significante guevariano del Hombre Nuevo a las teorías marcusianas y nuevoizquierdistas de la liberación subjetiva, Cortázar conseguía dos objetivos simultáneos. Por una parte, se aseguraba la legitimidad de sus planteamientos en el convulso campo intelectual latinoamericano, vinculando en todo momento su propia práctica literaria a la figura de Guevara y a su propuesta de transformación de la sociedad a través de la transformación del sujeto. Poco importaba, en ese contexto, que la transformación de la que hablaba Guevara poco tuviera que ver con la que enarbolaba Cortázar. Por otra parte, vinculando esa expresión a las ideas de Marcuse y los filósofos de la Nueva Izquierda, Cortázar conseguía autorizar la práctica neovanguardista que el propio Guevara había tratado de censurar, conceptualizando su escritura exploratoria, fragmentaria y experimental como la voz más genuina de esa nueva subjetividad posible.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cortázar, Julio. *El perseguidor*. En *Obras completas 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003. 309-363.
- . “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”. En *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. 399-422.
- . *Último Round*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1969.
- Croce, Marcela, ed. *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg, 2006.
- De la Guerra, Francisco Emilio. *Julio Cortázar, de literatura y revolución en América Latina*. México, D. F.: Unión de Universidades de América Latina, 2000.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Goialde Palacios, Patricio. “Palabras con *swing*. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar” *Musiker* 17 (2010): 483-496.
- Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

- González Riquelme, Andrés. "La máquina musical en *El perseguidor*, de Julio Cortázar". *Acta Literaria* 28 (2003): 33-44.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". En *Obras completas* 2. Buenos Aires: Legasa, 1995. 7-34.
- Gundermann, Charles. "La revolución más profunda: Julio Cortázar entre literatura y política revolucionaria". *Horizontes*, 2004, Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico. <http://www.pucpr.edu/hz/006.html>
- Harss, Luis. "Julio Cortázar o la cachetada metafísica". En *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. 252-300.
- MacAdam, Alfred. "La simultaneidad en las novelas de Cortázar". *Revista Iberoamericana* 37 (1971): 667-676.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix-Barral, 1968.
- . *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Seix-Barral, 1969.
- Montanaro, Pablo. *Cortázar, de la experiencia histórica a la Revolución*. Rosario: Homo Sapiens, 2001.
- Morello-Frosch, Marta. "De perseguidores a perseguidos en la ficción de Julio Cortázar". *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 22 (1985). Artículo 24. <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1259&context=inti>
- Peris Blanes, Jaume. "Libro de Manuel, de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética". *Cuadernos de Investigación Filológica* 31-32 (2006): 143-161.
- . "La *policrítica* de Cortázar. La autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución". *Hesperia* 12, 2 (2009): 89-105.
- Rama, Ángel. "Julio Cortázar: constructor del futuro". *Texto Crítico* 20 (1981): 14-23.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós, 1970.
- Sola, Graciela. *Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.
- Soren Triff, Eduardo. "Improvisación musical y discurso literario en Julio Cortázar". *Revista Iberoamericana* 155-156 (1991): 657-663.
- Standish, Peter. "Los compromisos de Julio Cortázar". *Hispania* 80, 3 (1997): 465-471.
- Terán, Óscar. *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993.
- Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideologies and Literature* 7 (1978): 45-67.
- . "En torno a Julio Cortázar: problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales". *Inti: Revista de literatura hispánica* 10 (1979): artículo 10.